De fureur et de sang

Blessures et menstruations dans l'art féministe des années 1970

Fury and blood. Wounds and menstruations in the feminist art of the 1970s

Léa Jaurégui et Jeanne Mathas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/8546>

DOI : 10.4000/cel.8546

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Léa Jaurégui et Jeanne Mathas, « De fureur et de sang », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 02 novembre 2020, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cel/8546> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.8546>

Ce document a été généré automatiquement le 5 novembre 2020.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De fureur et de sang

Blessures et menstruations dans l'art féministe des années 1970

Fury and blood. Wounds and menstruations in the feminist art of the 1970s

Léa Jaurégui et Jeanne Mathas

« Dead black women haunt the black males
streets
paying the cities'
secret and familiar tithe of blood
burn blood beat blood cut blood
seven-year-old child rape victim blood blood
of a sodomized grandmother blood blood
on the hands of my brother blood
and his blood clotting in the teeth of strangers
as women we were meant to bleed
but not this useless blood
my blood each month a memorial
to my unspoken sisters falling
like red drops to the asphalt
I am not satisfied to bleed
as a quiet symbol for no one's redemption
why is it our blood
that keeps these cities fertile ? »
Audre Lorde, *Need: a chorale of black women voices*,
première édition 1991¹.

- ¹ Dans les années 1960 s'exprimait une prise de conscience brûlante de la misogynie omniprésente au sein de la société. Pour certains groupes de femmes, il s'agissait de trouver des solutions à un problème déjà millénaire. L'infériorité imposée aux femmes dans la société n'était plus à prouver, mais elle se faisait ressentir avec d'autant plus de force et de violence que le monde était en pleine mutation, ainsi que le soulignait Betty Friedan qui, dès les années 1950, fit part de la crise et de « l'indéfinissable malaise² » des ménagères états-uniennes. Les injustices se révèlent alors à la face du monde et les

principales concernées se rassemblent sous l'effet des « communes », rassemblements communautaires des seventies. Dans la préface d'*Art et Féminisme*, Peggy Phelan affirme en une déclaration générale et audacieuse :

« Le féminisme est la conviction que la différence des sexes a été et continue d'être une catégorie fondamentale de notre système culturel. De plus, ce système est globalement favorable aux hommes, au détriment des femmes³. »

- 2 Cette définition met en lumière la brutalité du phénomène, animant un véritable mouvement d'éveil des consciences. Il s'agit de « lutter pour se définir [soi-même] dans le système artistique tel qu'il est : un système capitaliste déjà approprié par l'art des hommes⁴. » Loin des artistes femmes l'idée de reproduire le schéma traditionnel d'une histoire de l'art cloisonnée à l'excès : le féminisme se détache de l'art dominant, du marché et de l'histoire de l'art, non plus par la forme mais par des pratiques qui sortent des considérations « phénoménologiques appliquées aux œuvres visuelles⁵ ». Ce recours à des expérimentations nouvelles et inédites influe directement sur les créatrices qui partent à la recherche de thèmes jusque-là inexplorés ou invisibilisés dont le sang, menstruel ou issu de blessures, fait partie en tout premier lieu.
- 3 Les années 1970 sont désormais considérées comme le théâtre de l'émergence de la seconde vague féministe : centrée sur les droits liés au corps des femmes – accentués par l'arrivée de la pilule contraceptive et par la dépénalisation de l'avortement⁶. Dès lors la lutte féministe mêle aussi bien des revendications politiques pures que des démarches plus artistiques, poussées par « l'effet *Deuxième Sexe*⁷ ». Il s'agit avant tout de révéler et de dénoncer inégalités, violences physiques et symboliques dont les femmes sont victimes. Le sang, rouge et percutant, s'en fait le principal messenger. Ainsi ces artistes mettent-elles en question la dimension destructrice, négative de la violence tout en la détournant, par un usage autre, par des incarnations féminines. De manière éloquente, par la création plastique, elles se réapproprient et réinterprètent la violence – monopole voire identité virile – en revendiquant un usage du sang autarcique et endogène. En un processus cathartique, pour l'artiste comme pour le public, elles mettent alors en lumière une féminité de « réalité brute⁸ » puisant aux fluides corporels fondamentaux. Cette matière biologique, loin d'enfermer la femme dans le seul rôle maternel et domestique, en prend le contre-pied et s'oppose à l'idée soulignée par Françoise Héritier, que seuls les hommes « maîtrisent leur fluide », perdent leur sang volontairement⁹.
- 4 Il s'agit d'inverser les positions, de faire du sang qui n'est plus subi passivement, une véritable force, un emblème, décroissant les oppositions cartésiennes entre dedans/dehors, privé/public et invisible/visible. Ces artistes tournent en dérision les textes pseudo-médicaux de la seconde moitié du XIX^e siècle – Cesare Lombroso, Adrien Péladan, les frères Goncourt – et s'inscrivent en faux contre l'idée masculine selon laquelle : « c'est par l'utérus que [les femmes] doivent créer¹⁰ ». Il n'est plus question de maternité biologique, mais de création esthétique qui met en avant le répugnant, l'abject, le sale pour en dépasser les tabous. Incitant à la banalisation et la normalisation de ces derniers, les artistes étudiées bouleversent et élargissent – par une violence physique et visuelle – les représentations et les constructions sociales de l'ordre établi.
- 5 Élaborée à quatre mains, cette réflexion s'attache à analyser les significations plurielles que revêt le matériau sanglant dans l'art féministe en sa période d'incubation. En d'autres termes, il s'agit d'étudier la manière dont les pratiques artistiques et les

processus créateurs recourant au sang sont remodelés par un art militant, en s'intéressant tout d'abord aux automutilations en tant qu'incarnation de la violence physique et symbolique, autour des figures de Valie Export et d'Ana Mendieta. Les contributions de Gina Pane et de Faith Wilding seront ensuite mises en perspective autour du corps supplicié et malmené avant d'approfondir, enfin, la symbolique du sang menstruel avec des performances de Shigeto Kubota et de Carolee Schneemann. D'une exploration des blessures tangibles, l'analyse propose une progression vers des formes plus latentes, suggestives.

Le viol : aux fondements de la violence

- 6 La forme de violence envers les femmes la plus emblématique, dont l'étymologie est par ailleurs transparente, est le viol amalgamant violence physique, soumission sexuelle et traumatisme psychologique. La référence à cette forme d'agression constitue, implicitement ou de manière plus patente, un puissant moteur de création qui vise à dénoncer la prolifération de ces violences sexuelles, tout en brisant les tabous et le silence honteux, humilié des victimes.
- 7 Valie Export s'empare de cette thématique de façon virulente dans un court film de 6 minutes intitulé *Mann & Frau & Animal* [*Homme et Femme et Animal*], tourné en 1972 à Vienne, dans son pays natal. Il s'agit de la vidéo dans laquelle se déploie son engagement politique de la manière la plus polémique, bousculant les valeurs sociales et sexuelles communément admises. En lien étroit avec l'Actionnisme viennois qui prend son essor à partir de 1960 dans la capitale autrichienne, Valie Export s'en approprie les caractéristiques principales : un art progressiste, fondé sur l'action directe, la performance, utilisant la liberté du propos pour choquer le public et faire évoluer les mentalités. Toutefois, cette artiste prend rapidement ses distances, notamment face à l'hégémonie masculine qui domine cette mouvance, pour y introduire des réflexions sur les droits des femmes et sur les rapports entre les sexes. Elle ira jusqu'à théoriser dans *Women's Art: a Manifesto*, un actionnisme féministe revendiquant l'usage de la violence. Cette ambivalence face à l'actionnisme viennois se retrouve dans la vidéo passée au crible, qui allie la reprise de messages percutants, d'images crues et leur déclinaison de manière originale dans le huis clos d'une salle de bain.
- 8 En noir et blanc, le premier plan nous introduit dans une banale salle de bain, zoomant sur le robinet de la baignoire qui laisse s'écouler un filet d'eau. Puis, l'artiste – reconnaissable à la jarretelle tatouée en haut de la cuisse – pénètre dénudée dans le bain, offrant au spectateur son sexe ouvert sous l'eau, filmé en gros plan. Des soupirs et des gémissements se font entendre avant de muer progressivement vers une tonalité masculine. S'intercale ensuite un panneau noir orné d'un triangle géométrique, symbole du vagin et emblème brandi par les mouvements féministes. La narration reprend avec une focalisation sur des tâches de liquide évoquant le sang ou le sperme. Les gémissements se poursuivent avec de nouveau un plan rapproché sur le vagin de l'artiste. Brusquement, les images passent en couleur pour décrire des gouttes de sang qui tombent d'une main mutilée dans un bac de révélation photographique, qui dévoile petit à petit *L'Origine du monde* de Gustave Courbet. Les soupirs s'accroissent à la limite de cris rauques et bestiaux jusqu'à la brusque clôture d'un panneau sombre frappé du mot « fin ». Multipliant les plans resserrés, restreignant la visibilité, l'artiste cultive à

dessein l'ambiguïté, en fragmentant les corps anonymes et en multipliant des sons intrigants. Ces associations créent une confusion dérangeante, aux frontières du malaise, entre acte sexuel, viol, automutilation et sang menstruel. Ce pastiche à charge reprend les effets de la pornographie – soupirs explicites, gros plan – pour en dénoncer la déshumanisation et le tronquage d'un corps féminin réifié, en laissant flotter l'indistinction et le brouillage. Dans le même temps, l'invisibilisation des visages hors-champ confère à la scène une portée universelle, facilitant l'identification à l'anonyme uniquement rapporté à ses attributs sexuels. Le récit se convertit en une analyse poignante des rapports de force entre les sexes, en une scène de prédation inquiétante.

- 9 Force est de constater la récurrence de la posture imposée au spectateur, confinant au voyeurisme. On remarque alors que dans l'ensemble de ce corpus, la posture du spectateur et l'effet performatif de l'œuvre sont placés au cœur de la réflexion artistique. Cette dernière a pour véritable dessein de dégager une violence visuelle – largement accentuée par les médias de « capture du réel » – afin de mener à une prise de conscience aiguë, bouleversant l'ordre social établi. Ce bref parcours qui débute par un plaisir solitaire pour se clore sur une fin sanglante interdit tout dévoilement explicite et toute compréhension univoque. Au centre de ce court apologue reste en suspens et en tension l'interrogation centrale : s'agit-il d'une scène de viol ? Reprenant le titre énigmatique, cette trilogie n'a plus rien de sacré, ni de divin, posant la question de qui est l'animal, qui est frappé de bestialité¹¹ ? Le recours à des médias mêlés, des plus récents, accentue la force des visuels frontaux, notamment par le passage du noir et blanc aux couleurs. Ce savant télescopage, jouant sur le décrochement entre images et sons, entre vidéo et révélation photographique, s'inscrit également dans une volonté de pérennité, de trace et de témoignage, dans ses aspects les plus illusionnistes. L'œuvre montre un face-à-face sans cesse renouvelé entre l'artiste elle-même et son corps malmené, mutilé et marqué de stigmates. Cette œuvre incarne de manière transparente la définition que la vidéaste propose de sa pratique et de son engagement corporel comme des « cicatrices historiques, des traces d'idées inscrites sur le corps, stigmates que les actions doivent exposer à l'aide des corps¹² ».

Fig. 1

Ana Mendieta, *Untitled (Rape scene)*, avril 1973, documentation photographique couleur créée à partir d'une diapositive 35 mm autour d'une performance, Iowa City.

© Tate

- 10 Contrairement à Valie Export, Ana Mendieta s'émancipe de l'intermédiaire de la vidéo pour favoriser la performance, l'action *in vivo*. Elle réalise au début de sa production artistique plusieurs performances sur le thème du viol, à la suite d'un fait divers survenu sur le campus de Iowa University : l'une de ses camarades, Sara Ann Otten, violée et assassinée par un étudiant du campus en mars 1973. Dans une version de l'œuvre, elle invitait des amis à lui rendre visite chez elle. Franchissant la porte d'entrée entrouverte, les visiteurs pénétraient dans un décor reproduisant les photographies de la scène de crime qui avaient été publiées. Ils trouvaient l'artiste couverte de sang, attachée à une table. La pièce en désordre laissait entrevoir des toilettes, des meubles et des vêtements rougis. Au-delà du premier choc, la violence de la scène déclencha un véritable échange et une discussion cathartique autour de l'agression fatale de leur camarade et de la performance elle-même. L'artiste réalisait alors une action doublement invasive, en représentant ce viol d'une part et en ouvrant au public sa chambre, son intimité, d'autre part. Ana Mendieta s'offrait brutalement, sans fard et sans pudeur pour servir la mémoire de cette étudiante mais aussi celles de toutes les victimes anonymes de violences sexuelles. Ces femmes suppliciées ont désormais une voix, une image. Dans un entretien, Mendieta confia à quel point le drame l'avait bouleversée et terrifiée, cette performance avait pour finalité de briser la loi du silence anonymant la victime de viol et laissant l'agresseur impuni. Par cette œuvre, elle exprimait ainsi farouchement sa volonté de créer en réaction aux violences faites aux femmes.

- 11 Le sang est omniprésent dans *Rape Scene*, il marque une rage, une volonté de rébellion contre un système patriarcal oppressant et violent. Mais le sang est aussi, dans l'œuvre de l'artiste, polysémique. Il évoque aussi bien la *santeria* qui fascinait Mendieta, le sang des sacrifices, des animaux, que le sang menstruel, le soulagement d'une maternité avortée. Avec cette performance, la jeune artiste cubaine dresse une typologie d'actions qui doit à la fois exorciser les années de souffrances et de tristesse vécues depuis son exil de Cuba, mais également montrer une vive prise de conscience des violences physiques et symboliques faites aux femmes. Pour elle, aucune expression de douleurs n'est plus révélatrice, dramatique et « empouvoirante » que l'écoulement du sang. Elle déclare explicitement : « Je suis une femme, le sang a donc toujours été lié aux règles pour moi : l'œuf qui ne fut jamais fécondé – ce qui est en général un soulagement mais le sang est aussi relié à la fertilité et au fait qu'il y a des choses qui rendent mon corps différent d'un homme. Mon corps mais pas mon âme¹³. » Le sang devient un outil d'émancipation, une manière de dire adieu à la peinture, à sa formation première, tout en lui offrant une voie nouvelle, au-delà de l'expressionnisme abstrait des années 1970 dominé par des hommes. La plurivocité de ce liquide vital permet à Ana Mendieta de naviguer entre des performances animistes (*Blood + Feathers*, 1974) et des œuvres et actions violentes et engagées comme *Rape Scene*. De ses débuts et jusqu'à sa fin tragique, le sang pulse et coule dans la carrière d'Ana Mendieta comme un flot d'énergie continu.

Féminités mutilées et corps dévoilés

- 12 Au-delà de la mise en scène métaphorique, au cours desquelles les corps des artistes sont maculés de sang, d'autres performances et installations *in vivo* violentent directement les corps, par des automutilations ou des installations morbides. L'artiste verse son propre sang : son intégrité physique est compromise alors que le corps féminin se dévoile et que l'intérieur est mis à nu avec fracas.

Fig. 2

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet, 11 janvier 1973, 3 ensembles de 12 photographies couleur tirées d'une vidéo de Daniel Orsi et collées sur 3 panneaux de bois et retraçant les 3 phases de la performance réalisée par Gina Pane, Paris, Galerie Rodolphe Stadler.

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour

- 13 Cette performance en trois temps fut menée en 1973 à la galerie parisienne Stadler. Ce triptyque fut traduit par trois panneaux de bois, recouverts des photographies successives documentant la scène. Le premier mouvement, *Mise en condition*, décrit l'artiste couchée sur un lit métallique, sous lequel brûlent des bougies. Gina Pane résiste sur le cadre du lit jusqu'à ce que la chaleur soit insoutenable. Ce dispositif

évoque de manière métaphorique la chambre et une sexualité imposée, contrainte, taboue. Dans le second temps *Contraction*, elle se coupe la lèvre avec une lame de rasoir cachée sous un mouchoir en chuchotant « je ne laisserai rien apparaître » dos au public. Cette mise en scène décline, par le biais de la mutilation, la douleur dissimulée, reflet du tabou qui réduit la victime au silence. Enfin, dans *Le rejet*, Gina Pane boit une grande gorgée de lait, se gargarise et la recrache dans un récipient, où le fluide blanc se mêle au sang de la lèvre préalablement meurtrie. Sur les panneaux susmentionnés se déploie une esthétique de la photographie qui décompose l'action afin de décrire la performance en mouvement et au présent. Gina Pane tisse un dialogue fécond avec les premières expérimentations photographiques, elle se réapproprie la chronophotographie, de Muybridge à Marey, les détournant de leur usage scientifique de classification et de décryptage du vivant. Cet ensemble interroge les modalités de capture du réel pour imposer la prise de vue comme témoignage, comme preuve tangible démultipliée d'une action poignante et prégnante qui engage directement le spectateur.

- 14 La référence au religieux tant comme institution contraignante pour les femmes que comme fondement d'une histoire de l'art masculine dessine un fil rouge reliant la majorité des œuvres convoquées. Dans *Action Autoportrait(s)*, le format du triptyque de nouveau employé est subverti, dans le champ du profane et du contemporain, pour porter avec force un message via des schémas iconographiques profondément inscrits dans la mémoire collective. Au-delà de la mutilation sanglante, aux allures de stigmates christiques, des références explicites désignent également le sang menstruel – notamment sept cotons conservant une semaine de sang menstruel – qui prend valeur de relique. Le sous-titre de l'œuvre autobiographique est « thème de la condition féminine » avec pour chaque panneau un titre spécifique – mise en condition < contraction < rejet – qui rappelle de manière subliminale un accouchement. Ce n'est pas pour cette performance, comme pour la majorité du corpus étudié, un accouchement biologique – fondement et finalité unique du rôle maternel prôné par une conception patriarcale – mais bel et bien une création autonome, autarcique, dans laquelle l'artiste rejoue la délivrance par la souffrance. Dépasant la simple anecdote autobiographique, cet ensemble plurivoque interroge avec acuité la place et le rôle des femmes. Ce faisant, l'œuvre se teinte d'une portée indéniablement militante et engagée, qui constitue l'un des fils conducteurs de l'œuvre de Gina Pane, à l'instar des emblématiques *Épines de rose* datant de la même année.
- 15 En outre, cette performance marque un point de basculement fondateur dans la création de l'artiste, avec l'abandon des médiums dits traditionnels et en premier lieu de la peinture¹⁴. Cette œuvre s'incarne ainsi en un ensemble complexe, hétérogène, entre performance en galerie, mosaïque de photographies, huit dessins préparatoires qui dévoilent le processus de création en amont et cinq objets utilisés lors de l'action : le lit métallique, une chemise, un micro, une lame de rasoir et un mouchoir. Malgré les différentes phases de la performance qui laissent une œuvre matérielle, objets disparates et matériau organique, l'usage de divers médiums – les arts graphiques, la photographie – confère à l'œuvre une consistance dans la durée en amont et en aval de l'action elle-même. L'œuvre revêt une forme pérenne au-delà de l'instant de la performance et elle peut être conservée dans le cadre institutionnel du musée, lui assurant une réception durable pour le public. Ce déploiement temporel reflète le lien

constant chez Gina Pane entre mémoire et matière, engagement physique immédiat et inscription du corps dans le monde des objets¹⁵.

Fig. 3

Faith Wilding, *Sacrifice*, 1971, photographie d'une installation dans les ateliers du Feminist Art Program, Woman House, Fresno, Californie, USA.

© Faith Wilding

- 16 Cette œuvre naît et prend racine dans le contexte de la Womanhouse, espace d'exposition ouvert en Californie en 1972 à l'instigation de Judy Chicago. Cette dernière, figure de proue de la défense d'un art féministe, avait mis en place deux années auparavant le Feminist Art Program. Dans son autobiographie, elle décrit en détail la liberté d'expression ainsi que l'usage productif de la colère comme source de création au cœur de la Womanhouse, lieu ouvert dédié à une colonie d'artistes femmes :

« [Cette dernière] fournissait un exutoire pour la colère refoulée et paralysante, ce qui ouvrait tout une palette d'émotions pour le travail créateur. L'expression symbolique de la colère convient bien aux structures de la personnalité féminine possédant un bagage culturel, car la colère n'est pas exactement le même type de force chez la femme que chez l'homme. Comme nous n'avons pas été encouragées à "extérioriser" la colère physiquement, le lien n'existe quasiment pas, dans nos structures émotionnelles, entre la fureur et la violence physique¹⁶. »

- 17 Aux côtés de Judy Chicago et de Miriam Schapiro, Faith Wilding, également artiste états-unienne, réalisa une œuvre, *Sacrifice*, qui marqua durablement les esprits des visiteurs de la Womanhouse. Pour cette installation monumentale, véritable œuvre d'art totale, elle disposa un mannequin féminin sur une table, allongé et entouré de fleurs. Revêtu de blanc, le personnage est éviscéré, le visage figé en un cri de souffrance. Cette incarnation de la femme objet superpose les injonctions de la beauté féminine d'une manière risible avec du maquillage (rouge à lèvres), des chaussures à

talons, une longue chevelure soyeuse et une robe de mariée quasi immaculée, rappelant le rôle d'épouse imposé comme fin en soi. Les roses rouges et blanches accentuent encore ces stéréotypes, en décrochement avec la mise en scène morbide, qui pastiche les films d'horreur hollywoodiens. À l'arrière, un autel reprend les roses, alternées de cierges, culminant par une croix ornée de crânes animaux. En toile de fond, de longues bandes rouges s'écoulent de serviettes hygiéniques de la marque Kotex®. Cette mise en scène rejoue grandeur nature une esthétique de la charogne (crânes, intestins de bœuf) et du morbide, confinant au rituel satanique.

- 18 Le mannequin féminin éviscéré, dont l'abdomen est rempli d'intestins bovins, s'oppose au corps fertile, accouchant, des représentations heureuses d'une maternité épanouie. Le sang christique à l'arrière est remplacé explicitement par des serviettes hygiéniques transformées en motifs ornementaux. Elles évoquent avec force le cycle et la récurrence d'un sang menstruel, dont le tabou honteux ramène la femme à sa fonction reproductrice. De nouveau, par la référence christique explicite, se noue une association évidente entre meurtre violent, sang versé – par la victime et par le sacrifice christique – maternité et flux menstruel¹⁷. Judy Chicago rapporte qu'un conservateur de musée saluait dans cette installation la beauté des feuilles peintes en rouge, sans comprendre qu'il s'agissait de protections hygiéniques. Elle explique cet aveuglement anecdotique comme le résultat de l'absence totale de représentation de la réalité féminine, cachée¹⁸. En filigrane se lisent dans l'ensemble des œuvres convoquées des références multiples à l'histoire de l'art traditionnelle, comme une revanche et une légitimation, subvertissant les formes canoniques – et notamment les iconographies chrétiennes – pour en faire surgir de nouvelles icônes, en prise avec le réel et les problématiques les plus brûlantes et polémiques.

The « Vulvic space » : Au-delà de la maternité biologique

« I thought of the vagina in many ways-- physically, conceptually : as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model : enlivened by it's passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship¹⁹ »

Fig. 4

Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, août 1975, photographies en noir et blanc d'une performance lors de l'exposition *Women Here and Now*, East Hampton, Long Island.

© Tate

- 19 La performance est présentée pour la première fois lors d'une manifestation artistique transdisciplinaire intitulée *Women Here and Now*. Elle s'est déroulée devant un public essentiellement féminin. Carolee Schneemann commençait par entrer dans la salle, habillée, avant de se dévêtir pour s'enrouler dans un drap blanc. Elle avait annoncé au public qu'elle allait lire des passages de son livre *Cézanne. She was a great painter*. Mais avant de commencer cette lecture, elle enlevait le drap blanc, qui dévoilait ainsi un tablier. L'artiste se couvrait de boue, prenait des poses de modèles classiques tout en lisant le texte évoqué plus avant. Les feuilles de textes tombaient par terre et l'artiste, en se recourbant sur elle-même, finissait par extraire un long parchemin enroulé sur lequel se trouvaient des bribes d'un scénario écrit pour son film *Kitch's last meal* (1973).
- 20 Dans une interview, Carolee Schneemann explique qu'*Interior Scroll* est le fruit d'un rêve où son vagin lui apparaissait comme une deuxième bouche²⁰. De cette apparition mystique et éloquente, l'artiste décide de faire une performance caractéristique de ses recherches autour du *vulvic space* (espace vulvaire). Il était vital pour elle de « rendre physique l'histoire et l'image du vagin, trop longtemps marginalisé et invisibilisé », de « lui rendre toute sa puissance et sa multiplicité », de mettre en avant « le vagin à la fois comme source de plaisir, de la vie, de maternité, source des règles » mais surtout de « montrer que cette partie du corps féminin peut être autre chose qu'un objet, une source de représentation altérée par le regard masculin »²¹. *Interior Scroll* illustre de manière littérale que vagins et utérus ne sont pas simplement des vides à remplir, des outils à concevoir la vie ; mais bien des lieux de création à part entière. Schneemann matérialise cette créativité par un parchemin, qui n'est pas non plus sans évoquer un cordon ombilical. La performance tourne en dérision l'idée d'Hippocrate selon laquelle l'utérus d'une femme serait un animal tapi dans l'ombre, avide d'enfanter²². L'œuvre naît entre les doigts de l'artiste, elle prend vie par sa voix et ses mouvements. Carolee Schneemann transforme la « fureur utérine » en fureur créatrice. La mise à nu, les cris en déclamant son texte, les contorsions diverses de l'artiste rejouent un véritable accouchement. Si le sang n'est pas physiquement présent, son évocation et la brutalité

avec laquelle celle-ci est mise en œuvre deviennent un outil d'émancipation, de revendication et de lutte.

- 21 Une même allusion transparente au sang est mise en œuvre pour une performance de Shigeko Kubota, à la cinémathèque de New York, dans le cadre du Fluxusfest de 1965. Elle s'inscrit à la fois en marge et en faux contre le discours Fluxus dominant masculin et misogyne tout en participant de ces expérimentations et réflexions plastiques communes. Se retrouvent par exemple des caractéristiques partagées telles que la performance, le décroissement et l'interaction entre artiste et audience, l'apport de la danse et l'intégration du corps, Françoise BLANC2020-11-02T09:35:00FBtout les relisant à l'aune de questions de genre et de rapport des sexes, à l'instar de Yoko Ono ou de Carolee Schneemann. Pour ce cycle de performances, des toiles de grand format sont disposées à même le sol, Shigeko Kubota les imprime de grands tracés à l'aide d'un pinceau, trempé dans de la peinture rouge sang et inséré dans son vagin. Le titre de l'œuvre – *Vagina painting* – renvoie explicitement au processus de création. Les peintures conservent le souvenir de la performance et traduisent par les grandes calligraphies écarlates les mouvements qui mettent en jeu la totalité du corps de l'artiste en une chorégraphie théâtralisée. De nouveau, se multiplient les supports et les médias pour garder des traces et des témoignages de la performance *in vivo*.
- 22 Par ce dispositif, elle fait directement référence aux principales autorités artistiques masculines contemporaines : en premier lieu aux grands formats et au *all-over* de Jackson Pollock, figure de proue de l'expressionnisme abstrait, mais également aux expérimentations du groupe Gutai. Un lien se tisse également avec la tradition de la calligraphie japonaise, tant par l'association du blanc et du rouge que par l'art du geste et la sobriété de cette trame graphique monumentale. Ce faisant, Shigeko se réapproprie un art multiséculaire et prestigieux propre à son pays natal. Toutefois, les mots s'effacent au profit d'une expressivité universelle qui incarne le mouvement et conserve la trace de la présence corporelle de l'artiste. Au cœur de cette démarche, le vagin devient élément de création à part entière, actif, au même titre que la main du maître. Cet ennoblissement induit une revalorisation et une esthétisation de cette partie corporelle dissimulée, émancipant le sexe féminin d'une définition par la négative comme un creux. Par la métaphore, le sang s'expose comme matériau de création à part entière, un fluide colorant dans une production endogène, auto-suffisante. Shigeko Kubota revisite le lien entre création et procréation, s'opposant au mythe de l'engendrement autonome masculin de l'œuvre d'art, revanche et compensation à la maternité²³. La dissociation habituelle entre un artiste homme actif et un modèle féminin passif, réifié, est dépassée.
- 23 Pour reprendre les termes de Nancy Huston qui déclamait « je saigne donc je suis²⁴ », toutes ces contributions usent de la violence et du sang comme instrument de réinvestissement d'un tabou, d'un processus honteux et dissimulé, pour le revendiquer comme élément fécond et fertile, identitaire propre à la création féminine. Au cœur de la décennie 1970 et du corpus des œuvres des artistes femmes, le sang – vaginal avant tout – occupe une place centrale, remodelant à la fois les techniques, les formes plastiques, tout en conférant une place nouvelle au corps de l'artiste et à sa réception par la spectatrice ou le spectateur. Explorant des horizons multiples, la focalisation se replace sur le corps féminin, qui n'est plus passif et décoratif, mais devient support et vecteur de dénonciation et d'insurrection. Par le biais de nouveaux médias

démultipliés, l'œuvre se fait témoignage prégnant, capture du réel, qui se rejoue à chaque réception.

- 24 Les artistes elles-mêmes mettent leur corps en danger, en souffrance, pour déstabiliser et se libérer d'un ordre social inégalitaire, dominé par l'hégémonie des valeurs viriles. Ce n'est pas un hasard si pour la majorité des cas étudiés les femmes persistent dans un entre-deux, oscillant entre courants esthétiques collectifs à dominante misogyne – Actionnisme viennois, Fluxus – et chemins de traverse solitaires, pour affirmer des problématiques féministes par des voix et des choix individuels. L'automutilation, prenant l'audience en otage lors de performances ou d'installations, devient le moyen de rendre visible et de s'insurger contre une violence concrète tangible ou latente symbolique. La nouvelle posture de l'artiste *in vivo* permet de reprendre la parole sans intermédiaire et d'affirmer par une adresse directe au public un point de vue engagé. Ces mises en scène brutales, dont la vue reste parfois difficilement soutenable, n'égarent qu'à peine la violence omniprésente et banalisée qu'elles dénoncent.
- 25 Nous invitons pour conclure à découvrir deux œuvres éloquentes des États-Unis (Kiki Smith, *Train*, 1993) et d'Afrique du Sud (Zanele Muholi, *Ummeli*, série « Period Pains », 2011, fig. 5), qui illustrent la pérennité du sang menstruel comme tabou à dépasser, mais aussi comme source d'inspiration féconde et matériau de création pour les artistes femmes.

Fig. 5

Zanele Muholi, *Ummeli*, Série "Period Pains", 2011, empreintes digitales sur chiffon de coton d'un collage digital de traînées de sang menstruel.

© Zanele Muholi. Courtesy of Stevenson, Cape Town/Johannesburg and Yancey Richardson, New York

NOTES

1. Audre Lorde, *The Collected Poems of Audre Lorde*, New York, W. Norton & Company, 2002, p. 350. Le sang, la fertilité et la féminité s'associent étroitement dans ces vers de l'écrivaine Audre Lorde qui se définissait elle-même comme « noire, lesbienne, mère, guerrière et poète ». Elle passa sa vie à combattre le racisme, le sexisme, le classisme et l'homophobie. Elle fut la voix du Black Feminism et demeure aujourd'hui un modèle pour la nouvelle génération féministe.
2. Betty Friedan, *La femme mystifiée*, Paris, Belfond, 2019, p. 19.
3. Peggy Phelan et Helena Reckitt, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2011, p. 18.
4. Lucy R. Lippard, « Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the 1970's », *Art journal*, automne-hiver 1980, p. 362.
5. Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 437.
6. La décennie précédente illustre, sur le plan légal, des avancées majeures des libertés sexuelles : la pilule contraceptive autorisée en 1960 par la Food and Drugs Administration aux États-Unis ou la loi Neuwirth en France de 1967. Quant à la dépénalisation de l'avortement, elle entre en vigueur dans l'hexagone à partir de 1975 avec la loi Veil.
7. Charlotte Gould, « Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et théories féministes des années soixante-dix comme héritage », *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*, Rennes, PUR, 2008.
8. Charlotte Foucher, « PANIQUE GÉNITALE, fluides menstruels et psychopathologie de la créativité féminine », communication lors de la journée d'étude *Les fluides corporels dans l'art contemporains*, Paris, INHA, 29 juin 2010, consultable en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr> [site consulté le 23/07/2020].
9. Françoise Héritier, « Le sang du guerrier et le sang des femmes », *Les Cahiers du GRIF*, n° 29, 1984, p. 20.
10. Adrien Péladan, *Traitement homéopathique de la spermatorrhée, de la prostatorrhée et de l'hypersécrétion des glandes vulvo-vaginales*, Lyon, chez l'auteur, 1869, p. 95.
11. Juan Vicente Aliaga, « La vie est entre nos mains », cat. d'exp. *Valie Export*, Paris, CNP, septembre-décembre 2003, Paris, Éditions de l'œil, 2003, pp. 90-91.
12. Valie Export, *Women's Art: a Manifesto*, Vienne, 1973.
13. Ana Mendieta, John Perreault, « La politique de la spiritualité », cat. d'exp. *Le temps et l'histoire me recouvrent*, 16 octobre 2018-27 janvier 2019, Paris, Jeu de Paume, Dijon, Les Presses du Réel, p. 31.
14. Gina Pane, *situation idéale*, cat. d'exp., Nantes, Hangar à bananes, 6 Février-26 avril 2009, Dijon, Les Presses du réel, p. 34.
15. Janig Begoc, « La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel », communication lors de la journée d'étude *Les fluides corporels dans l'art contemporains*, Paris, INHA, 29 juin 2010, consultable en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr> [site consulté le 23/07/2020].
16. Judy Chicago, *Through the flower : mon combat d'artiste femme*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 111.
17. Émilie Bouvard, « Présence réelle et figure du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation », communication lors de la journée d'étude *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, INHA, 29 juin 2010, consultable en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr>, p. 8.
18. J. Chicago, *op. cit.* note 16, p. 113.

19. Citation de l'artiste, issue du commentaire d'*Interior Scroll*, sur son site internet personnel, consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.caroleeschneemann.com/works.html> [site consulté le 01/04/2019].
 20. Angelica Pabst, « Dans les règles de l'art », *Féminin/masculin, le sexe dans l'art*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, pp. 169-196.
 21. Quinn Moreland, *Forty Years of Carolee Schneemann's "Interior Scroll"*, <https://hyperallergic.com/232342/forty-years-of-carolee-schneemanns-interior-scroll/>, [site consulté le 01/04/2019].
 22. Claire Lahuerta, « Le sang menstruel dans l'art contemporain. Entre sécrétions féminines et fureur utérine : histoire d'un héritage. », dans Dominique Château et Claire Leman, *Représentation et modernité : travaux de doctorants en esthétique de l'École doctorale Arts plastiques, esthétiques et sciences de l'art*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 190.
 23. *Idem*, *Ibidem*, p. 178.
 24. Nancy Huston, « La féminité au bout des doigts », *Sorcières*, n° 9, p. 30.
-

RÉSUMÉS

Une focalisation sur l'utilisation concrète du sang et sur son évocation métaphorique permet de relire les mutations, la pluralité et l'émulation de la scène artistique occidentale des années 1970 au prisme des questionnements du genre et des dénonciations de discriminations latentes et invisibles. À travers quelques œuvres emblématiques d'artistes femmes, l'analyse s'efforce d'éclairer l'enchevêtrement des luttes féministes dans et en marge des courants esthétiques constitués, à travers le partage d'un engagement militant, de valeurs communes mais surtout une variété plastique irréductible.

A focus on the practical use of blood and its metaphorical evocation offers the opportunity for a reinterpretation of the mutations, plurality and rivalry on the Western art scene of the 1970s through the prism of the questioning of gender and denunciations of latent and invisible discrimination. Focusing on a number of emblematic works by female artists, the analysis endeavours to elucidate the entanglement of feminist struggles in and on the margins of aesthetic tendencies formed – through shared militant commitment – of common values but above all their intractable plastic variety.

INDEX

Keywords : Blood, wounds, menstruations, gender, feminism, emancipation, Seventies, performance, body art, Fluxus

Index chronologique : seventies

Mots-clés : sang, blessures, menstruations, genre, féminisme, émancipation, performance, body art, fluxus

AUTEURS

LÉA JAURÉGUI

Après une licence de lettres modernes et un premier cycle à l'École du Louvre, suivis d'un master en histoire de l'art recherche (Paris I) et d'un master en études muséales (Neuchâtel), Léa Jaurégui poursuit en troisième cycle à l'École du Louvre en cotutelle avec l'Université Libre de Bruxelles par un travail de recherche qui engage une réflexion sur la définition du « symbolisme » déclinée dans le champ de la sculpture, en se penchant notamment sur la pluralité de ses déclinaisons internationales.

Following a bachelor's degree in modern literature and an undergraduate degree at the École du Louvre, followed by a Master's degree in art history research (Paris I) and a master's degree in museum studies (Neuchâtel), Léa Jaurégui is currently taking a postgraduate degree at the École du Louvre in joint supervision with the Free University of Brussels, with research that entails consideration of the definition of "symbolism" in sculpture, focusing in particular on its plurality internationally.

JEANNE MATHAS

Jeanne Mathas est chargée de TDO et Travaux Pratiques en Art du XX^e siècle à l'École du Louvre. Après une licence, un master 1 en muséologie ainsi qu'un master 2 de recherche en histoire de l'art appliquée aux collections (École du Louvre), elle est aujourd'hui inscrite en troisième cycle à l'École du Louvre où elle mène ses recherches sur les usages et les significations de l'analogie dans l'histoire de l'art au début du XX^e siècle, en France et en Allemagne, comme symptôme d'une certaine modernité.

Jeanne Mathas is in charge of TDO (supervised practical works) and Practical Works in 20th-Century Art at the École du Louvre. After a Bachelor's degree, a Master's degree in museology and a Master's degree in the history of art applied to the collections (École du Louvre), she is now following a postgraduate degree at the École du Louvre where she conducts her research on the uses and meanings of analogy, as a symptom of a certain modernity, in art history in the early 20th century in France and Germany.